

O GÊNERO MUSICAL: ENTRE A DISCURSIVIDADE RETÓRICA E OS RÓTULOS DE MERCADO¹

THE MUSICAL GENRE: BETWEEN RHETORICAL DISCURSIVITY AND THE LABELS OF MARKET

William Teixeira da Silva
Universidade Estadual de Campinas
teixeiradasilva.william@gmail.com

Resumo

Genus, a palavra do Latim de onde vem nosso termo gênero significa família, raça. Esse nível de “parentesco”, que determinados discursos musicais têm entre si, tem suscitado discussões que vão dos critérios de avaliação até a relevância de tal classificação. Neste trabalho, será feita uma revisão bibliográfica das primeiras discussões sobre os gêneros discursivos, principalmente o tratado sobre retórica de Aristóteles, prosseguindo para a atualização latina de Cícero. Desse modo objetiva-se ter parâmetros bem estabelecidos para se ponderar o modo como essas categorizações se formaram através da história da música, até chegar nas interfaces sociológicas que originaram a ideia de gêneros de mercado.

Palavras-chave: gênero; Retórica de Aristóteles; Cícero; gêneros de mercado

Abstract

¹ Comunicação apresentada no dia 17 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pwlnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

Genus, the word comes from the Latin from which our term gender means family, race. This level of “kinship” that certain musical discourses have with each other has sparked discussions ranging from the evaluation criteria to the relevance of such classification. In this work, a literature review of the first discussions will be made on the genres, especially the treatise on rhetoric Aristotle, continuing with the Latin update by Cicero. In this way, the aim is to have well-established parameters to consider how these categorizations were formed throughout the history of music, until the sociological interfaces that originated the idea of market genres.

Keywords: gender; Rhetoric of Aristotle; Cicero; marketplace genres

Os gêneros do discurso musical

A atribuição de efetividade a um discurso está necessariamente ligada a seu objetivo, o que emana do gênero de discurso praticado. Esse coletivo de intenções sistematizou-se através da história, resultando naquilo que conhecemos como gêneros discursivos ou mesmo posteriormente, dentro da Literatura, como gêneros literários. Os agrupamentos fazem sentido enquanto conjuntos de intenções reafirmados por demandas sociais, todavia, mais uma vez, parece difícil avaliar se tais demandas estariam atreladas a tipos distintos de adesão ao discurso musical ou se só haveria, simplesmente, o gênero de discurso musical. Para que a compreensão dos âmbitos preliminares da retórica musical seja completa é necessário, antes, definir quais tipos de adesão podem ser objetivados dentro dessa acepção discursiva e, portanto, quais seriam e como se identificariam os gêneros do discurso musical.

A ideia de gênero aparece na retórica aristotélica mais em função do tempo em que o objetivo do discurso se encontra do que a um foro específico, embora ele acabe por acontecer. Por essa razão, ele chega a um total de três gêneros discursivos, dois referentes ao passa-

do e um relativo ao futuro². É relativo ao futuro o gênero deliberativo ou político, onde são tratadas as motivações para que determinada ação passe a ser ou deixe de ser praticada. O gênero se desenvolveu grandemente nos discursos proferidos nas assembleias legislativas e sua efetividade poderia ser medida pela aprovação ou não da proposta apresentada. O primeiro gênero relativo ao passado é o judiciário ou forense, que trata da justiça ou injustiça de determinada ação praticada, discurso cuja efetividade pode ser avaliada pela absolvição ou não do réu. Por último, há o gênero epidítico ou demonstrativo, onde se dão os elogios e censuras, praticado, então, em funerais ou panegíricos, objetivando a comoção frente ao valor ou pessoa que é seu objeto.

A divisão tripartite era facilmente perceptível na sociedade grega antiga, onde os três supriam demandas discursivas claras, todavia é impossível assumir a imutabilidade e a pureza dessas categorias posteriormente. O grande consenso, que norteava a ideia de gênero, era que esse conjunto de possibilidades expressivas escolhidas também tinha grandes implicações nos significados do discurso. Uma hipérbole, que caberia muitíssimo bem para se exaltar um certo valor característico a pessoa homenageada em um discurso epidítico, não poderia ser empregada com a mesma licença em um discurso judiciário, onde da exatidão dos fatos apresentados advir-se-ia a argumentação em prol de se evidenciar a retidão do ato que provocou o ambiente de controvérsia³. Além disso, um mesmo discurso poderia conter manifestações desses três gêneros, o que torna vital à interpretação do discurso o conhecimento sobre o gênero no qual se está operando em cada momento⁴.

Acompanhou sempre a discussão sobre os gêneros de discurso uma certa inconsistência em relação ao que chamamos aqui de *níveis de gênero*. Ao mesmo tempo em que essas três acepções estavam bem

² ARISTÓTELES, 2005, p. 105.

³ MOSCA, 2001, p. 32.

⁴ KOSSOVITCH, 2013.

estabelecidas (ocasionalmente, apenas eram propostos dois ou quatro gêneros⁵), não há consenso sobre as peculiaridades demandadas em outros níveis classificatórios. Mesmo aceitando os três gêneros e estudando suas características e os argumentos mais cabíveis a cada um, Cícero afirma que diferente da poesia, a retórica é um gênero (no latim, *genus*) uno e, portanto, um bom orador seria capaz de trabalhar com qualquer tópico⁶. Portanto, para se identificar as implicações do estudo sobre o gênero na análise do discurso, é preciso antes definir quais os critérios adotados de modo a ser possível uma divisão que seja útil a esse intento.

Genus, a palavra do Latim de onde vem nosso conceito de gênero significa família, raça. É esse nível de “parentesco” que determinados discursos tem entre si que nos interessa, para que seja possível o entendimento do grau em que ocorreriam tais semelhanças. É necessário um conjunto de discursos que compartilhem “tipos relativamente estáveis de enunciados”⁷ para que seja possível a classificação. Aqui começa uma primeira diferenciação entre o gênero do discurso e o gênero literário: no primeiro a definição assume como critério a natureza verbal dos enunciados, enquanto, no segundo, o que vale são aspectos estilísticos. Por mais tentados que possamos ficar em assumir essa segunda acepção, porque facilitaria o estudo ao aceitar formas musicais pré-estabelecidas, é justamente essa a lacuna existente na música contemporânea, que cria a necessidade de um estudo minucioso dos níveis de significado implícitos a esse tipo de estrutura, interessando mais ainda o conhecimento dos parâmetros necessários para a identificação de gêneros discursivos.

A utilização do referencial bahktiniano nos auxilia, pois suas proposições atendem ao anseio constatado na produção antiga, de níveis de gênero mais bem definidos. Sua proposta de divisão separa os níveis discursivos em gêneros primários e secundários, sendo que

⁵ CÍCERO, 1913, p. 250.

⁶ CÍCERO, 2011, p. 5.

⁷ BAHKTIN, 1997, p. 279.

o primeiro reúne estruturas simples, como um diálogo cotidiano ou um bilhete, e o segundo abarcar estruturas mais complexas, que podem inclusive fazer uso de estruturas primárias, como o romance ou outras comunicações culturais. Aliás, esse mecanismo, como pode ser visto na diátribe retórica, a simulação de uma conversa, parece conter os germens de onde a própria arte retórica surgiu. Para nosso estudo, interessa o critério de avaliação que leva em conta a complexidade social inerente a determinado discurso, pois “ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo (...)” (BAHKTIN, 1997, p. 282).

Dentro do gênero secundário, faz parte do intuito discursivo do produtor do discurso a escolha do gênero que melhor abrigará esse gatilho subjetivo na construção do objeto que resultará em uma relação intersubjetiva com seu Auditório. Essa escolha ainda não implica em uma forma *a priori* para o discurso, mas visa situá-lo em um determinado lugar argumentativo, com significados convencionados ao nível de lugar-comum. Isso não quer dizer que, ao iniciar uma fala, o indivíduo saiba exatamente onde e como irá chegar, mas, para ser compreendido, ele lançará mão de toda sua bagagem intertextual, que trará gêneros discursivos consigo. Assim, o gênero discursivo será mais ou menos evidente de acordo com a dificuldade expressiva que o objeto do discurso possuir.

A partir desses critérios passa a ser viável a discussão sobre as implicações e aplicações do estudo sobre os gêneros discursivos em música. No artigo *The Rhetoric of Genre* (1988), Jeffrey Kallberg faz uma minuciosa investigação sobre os aspectos retóricos que a escolha de um gênero musical acarreta, em seu caso, aplicado ao Noturno em Sol menor, op. 15, no. 3, de Chopin.

Primeiramente, em uma revisão de toda a obra escrita por Carl Dalhaus que tocou nesse assunto, Kallberg discute as definições to-

madras pelo musicólogo alemão. Segundo ele, o conceito de gênero é totalmente dependente de uma função social e para que sua existência seja válida são necessárias estruturas sociais bem definidas, de modo a manter cada gênero no segmento que lhe é devido. Assim, o esfacelamento das nobrezas a partir do século XIX teve como um de seus efeitos a deslegitimação desse tipo de estrutura musical, pois o gênero não só teria uma função social como um destino particular a determinada classe social. O valor estético da obra estaria ligado ao grau de emancipação possuído frente às estruturas sociais.

Uma colocação importante é que gênero não é um sinônimo para forma: tanto o primeiro movimento de uma sinfonia quanto de um concerto podem utilizar a forma-sonata, mesmo embora pertençam a gêneros distintos.

Kallberg critica a asserção de Dalhaus sobre a música do século XX dizendo que a não associação de compositores a gêneros pré-estabelecidos não comprova a ineficácia dessas estruturas hoje, pois, assim como Bakhtin disse na citação acima feita, por mais distante dessa ideia que o compositor queira estar, ele acabará por absorver tais estruturas devido a inevitável intertextualidade. Ainda, o argumento resulta em uma tautologia, pois a mesma razão para se sustentar o desaparecimento do gênero, parte da premissa da contingência social, ou seja, da uniformização de pares inseridos em um mesmo contexto, o que implica em um certo grau de similaridade, ainda que não consciente e não presente nos títulos de obras. Dessa maneira, o gênero atende mais a uma definição de taxonomia social, conceito que estará por trás dos rótulos de mercado, do que um conjunto estrutural semântico. Em suma, o problema reside no fato de Dalhaus considerar o gênero como um título de obra e não por suas propriedades persuasivas⁸.

Essa negativa prenuncia a proposição de Kallberg: “O gênero exerce uma força persuasiva. Ele guia as respostas dos ouvintes – esse

⁸ KALLBERG, 1988, p. 242.

é o porquê me refiro à 'retórica' do gênero. A escolha do gênero pelo compositor e sua identificação com o ouvinte estabelece o cenário para a comunicação do sentido" (KALLBERG, 1988, p. 243).

Como toda convenção, o gênero pressupõe um contrato mútuo entre o compositor e a audiência, onde ambos concordam sobre a função semântica de determinados elementos estruturais. O cumprimento esperado pode, por vezes, ser substituído por uma contravenção, que trará ao discurso uma tensão se o acordo estiver de fato bem definido entre as partes. Mesmo esse afastamento possível é prova da efetividade da estrutura do gênero enquanto força expressiva, pois a quebra da expectativa pode ser usada dentro do discurso como recurso persuasivo. "Um compositor pode, assim, escolher escrever em um determinado gênero justamente para desafiar seus atributos ao invés de se adequar a eles."⁹

Da mesma maneira que o discurso verbal bebe de diversas fontes de gêneros em sua construção, o discurso musical também pode fazer uso de um número variável de gêneros, de modo a fazer dialogarem diferentes conjuntos de significados. O prelúdio da quinta suíte para violoncelo de J. S. Bach, em *Do menor*, é um bom exemplo disso: apesar de anteceder um conjunto de danças, seu início apresenta um afeto bastante introspectivo, utilizando ritmos pontuados franceses. Aliado ao andamento lento, o discurso estabelece a forte convicção de que o prelúdio na verdade é uma abertura francesa, já que é sucedido por uma seção rápida. Entretanto, assim que andamento rápido se inicia, é apresentado um tema que sofre processos de variação imitativa, constituindo pouco a pouco uma fuga cada vez mais consolidada, que segue assim até o final, mostrando que na verdade esse *Prelude* é um Prelúdio e Fuga.

As escolhas feitas por um compositor, quando situa o lugar de significações de seu discurso, inevitavelmente levam em conta o estado atual desses conjuntos que estão a sua disposição de modo pré-es-

⁹ Ibid, p. 244.

tabelecido, seja em qual nível for. A própria escolha de um instrumento musical, acabará por acarretar um tipo de escolha de gênero, ainda que em um grau incipiente, como Bakhtin define os gêneros primários, que o seja o gênero instrumental. Cada escolha traz consigo um arcabouço de informações cuja troca terá de ser negociada entre os intentos do compositor e o repertório interpretativo do Auditório. “O passado pode ser contradito, mas não obliterado”¹⁰.

A revisão bibliográfica efetuada por MOORE (2001) prova que o grande problema nos estudos sobre o gênero musical é a própria definição do termo, que não só pode ter uma grande gama de acepções, quanto ainda é passível de ser confundida com a noção de estilo. Por isso parece mais válido, ao invés de escolhermos arbitrariamente uma definição dentre tantas, estabelecer níveis de gêneros, a partir dos critérios bahktinianos. Tanto a música de dança é um gênero musical, quanto a Courante, o Minueto, ou mesmo o Samba e o Forró podem vir a ser também. Todavia esses últimos estão circunscritos no primeiro e a análise deve levar em conta essa relação ao avaliar a efetividade do discurso. Isso porque, por exemplo, a *Allemande* da Quinta Suite para violoncelo de J. S. Bach faz parte do gênero *Allemande*, uma dança de origem alemã que possui ênfase no passo que leva aos tempos fortes do compasso, uma espécie de passo anacrúzico. Ao mesmo tempo, ela faz parte do grande gênero de música de dança e, ainda, do gênero “música instrumental”, já que seu discurso não demanda um texto verbal. Se levadas em conta as grandes questões sobre a estética musical do barroco, ela ainda poderia ser incluída dentro do gênero *musica poética*, pois não estaria nem dentro daquilo conhecido como *musica theoretica* ou *musica practica*¹¹.

Cada um desses termos define predicados que enquadram dentro de um determinado tipo de divisão as obras que correspondem a esses critérios e aos pares de categoria, mas cada gênero demanda um tipo mais ou menos complexo de adesão do auditório, fazendo com

¹⁰ Ibid. p. 245.

¹¹ BARTEL, 1997, pp. 19-20.

que a interpretação de uma peça deva levar em conta cada uma dessas categorias em que o discurso se apresenta, para que possa ser avaliado seu potencial total de efetividade. No caso mencionado, os níveis de gênero poderiam obedecer a seguinte ordem de complexificação:

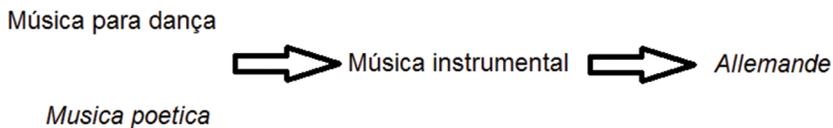


Figura 1: Níveis de gênero da *Allemande*

Tais níveis de gênero aumentam a eficácia da análise, pois se colocam entre a aceitação pura e simples da coleção escolhida pelo compositor e o funcionalismo social do discurso, fazendo uso dos dois pólos para encontrar um equilíbrio de critérios. A avaliação bipartite é assim facilitada, pois, para ter sucesso no âmbito da continuidade, basta a *Allemande* ter seu discurso construído de modo a evidenciar os tempos fortes e as anacruses sendo, portando, “dançável”. No nível da pregnância, que seu discurso explore as possibilidades estruturais da dança para se desenvolver do modo mais persuasivo, por meio das tensões disponíveis.

Lembremos que o gênero difere de um mero lugar argumentativo, pois não é só um conjunto de significados aceitos, mas é, além disso, uma estrutura que demanda um tipo particular de adesão. Um tipo de gênero musical de fácil compreensão é o estudo. Constituindo-se como um gênero didático, a música não só possuirá continuidade e potencialidade de pregnância, mas terá como principal aspecto avaliador a efetividade do trabalho realizado para se resolver ou ensinar determinado problema técnico-musical. Sendo esse o objetivo do discurso, seria impossível se analisar uma peça pertencente a esse gênero sem que, em primeiro lugar, se busque a razão didática para qual ele foi criado, sendo esse o aspecto que guiará os demais.

O problema de definição é agravado pelo interesse que a ideia de gênero despertou na indústria cultural¹², sobretudo em seus setores relacionados à fonografia. Isso porque, para fins mercadológicos, não há valor algum nas propriedades persuasivas inerentes a cada gênero, mas unicamente aquela acepção de Dalhaus, onde o valor do gênero reside exclusivamente em sua funcionalidade social. Esse critério cabe às intenções do mercado, já que os rótulos otimizam a divulgação do produto de modo mais intensivo a determinado público-alvo e facilitam a inserção de novos itens a uma mesma prateleira, ou seja, ao mesmo público consumidor. Com a Internet e sua possibilidade de algoritmizar entradas digitais, torna-se possível o mapeamento dos gêneros musicais mais ouvidos por cada consumidor, de modo que o marketing seja cada vez mais incisivo e efetivo. Aliás, o próprio Luciano Berio chega a afirmar que essa divisão do público não tem valia alguma para a composição musical, mas tão-somente à indústria musical¹³.

Nessa acepção, os gêneros são divididos por grupos variavelmente estáveis de potenciais compradores, onde o que delimita suas possibilidades são fatores socioeconômicos, como renda monetária e escolaridade. Aqui não há espaço para se falar em níveis de gênero, pois as redes de significados estão longe de interessar ao mercado. O máximo que pode ocorrer, determinado por critérios iguais, é a classificação de sub-gêneros, objetos musicais superficialmente diferentes, que possuem a mesma e fundamental função social. A ordem da análise é uma adaptação mercantilista de um fenômeno identificado pelo etnomusicólogo John Blacking em diversas sociedades, por ele denominado de “sounds groups”¹⁴. De fato, os diferentes tipos de música reuniriam pessoas mais afeitas a ele, fazendo com que a música tenha um poder social agregador. Ainda, ela seria uma consequência do papel social do indivíduo, já que em uma comunidade, é lógico que os encarregados pelos afazeres religiosos estarão mais próximo da música feita

¹² LENA; PETERSON, 2008, p. 700.

¹³ BERIO, 1988, p.25

¹⁴ BLACKING, 1973, p. 50

para esse fim, por exemplo. Contudo, esse aspecto social não exaure o discurso de outras dimensões criativas, pois é um fenômeno *a posteriori*, diferente da música que engendra um discurso especificamente voltado a seu consumidor.

Por essa razão há dificuldade de se considerar como gênero musical certo tipo de discurso só porque suas propriedades estruturais são muito particulares, até porque, na realidade do mercado, tudo o que poderíamos analisar seria um único gênero, a música erudita ou clássica. No máximo nos seriam concedidos sub-gêneros como música de orquestra, concertos com solista, música de câmara, canções, etc... Quando avaliamos o conceito de gênero a partir dos gêneros discursivos advindos da retórica clássica, o que mais deve ser modificado são os atuais critérios de classificação, pois cada conjunto de significados aceito demanda um tipo particular de adesão, ou seja, de continuidade e pregnância, pode ser denominado como gênero musical.

A música contemporânea se encontra em uma situação complexa, pois a tensão que vimos ser responsável pela classificação de um gênero, encontra-se de fato danificada pela razões apontadas por Dalhaus. Tal independência social proporciona maior liberdade, de modo a desobrigar o compositor de atender padrões pré-estabelecidos¹⁵. Todavia, o aspecto significativo que o gênero possui é ainda passível de ser utilizado e pode, inclusive, oferecer pistas da real situação de determinados aspectos pertencentes à ordem da funcionalidade social. Sendo assim, na busca por um gênero no qual a *Sequenza XIV* possa estar inserida, poderíamos considerar a própria série das *Sequenze* como um nível complexo de gênero, devido às suas propriedades particulares referentes à adesão. Se o termo gênero incomoda, é porque esquecemos de seu significado primeiro, de familiaridade entre vários discursos. Aliás, o próprio Berio reconhece que a construção dessas peças à maneira polifônica de Bach, todavia, sem o contexto barroco que favorecia a comunicação dos significados, resultava em busca quase que utópica.

¹⁵ KAIERO CLAVER, 2011, p. 37.

Em relação à continuidade da peça, podem ser elencados os elementos que caracterizam o discurso de todas as peças da série: a construção de um discurso polifônico com recursos melódicos ou, mesmo, com instrumentos monódicos, por meio de uma polifonia latente ou implícita; a virtuosidade demandada do intérprete, a partir da desconstrução da técnica do instrumento e sua história, fazendo dialogar passado e futuro¹⁶. Cumprindo a esses paradigmas, Berio, em seu trabalho gestual, garantiu continuidade a todas elas. Os elementos particulares que evidenciam a ideia de um gênero próprio são desenvolvidos de modo a serem realmente perceptíveis pelo Auditório, não se bastando como elementos subliminares ao discurso. Berio faz uso das repetições e, por conseguinte, da memória, para formalizar o gênero no instante da escuta, o que afeta tanto esses pilares estruturais quanto a própria forma, como veremos posteriormente.

Quanto a pregnância, a grande questão está no fato de que esse discurso polifônico, por mais utópico que seja na comunicação dos significados, cria uma possibilidade de escuta que deve ser explorada pelo executante. Berio intenta a sugestão dessa escuta em sua escrita, por isso incute tal potencial no material, acrescentando um novo aspecto de pregnância, além da própria dimensão morfológica do som.

Um argumento cabal seria que mesmo outro compositor, que porventura quisesse, poderia adotar o mesmo paradigma das *Sequenze* para construir uma obra, ainda que com outro título. Isso porque essa série possui características que ultrapassam o estilo ou um momento do compositor, mas são reflexos de uma estrutura de gênero criada e desenvolvida por ele.

¹⁶ BERIO, 1988, p. 84

Referências

ALBÈRA, Philippe. Introduction aux neuf Sequenzas. In: BERIO, Luciano. *Contrechamps*. Vol. 10. Paris: L'Age D'Homme, 1983.

ARISTÓTELES. *Retórica*. 2a ed. Revista. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

_____. *Tópicos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2007.

BAHKTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Traduzido por Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

BARTEL, Dietrich. *Musica poética: musical rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Entrevista realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Washington: University of Washington Press, 1973.

CÍCERO, Marco Túlio. *De optimo genere oratorum*. Traduzido por Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi. In: *Scientia Translationis*, n.10, 2011, pp. 4-16.

_____. *The Orations of Marcus Tullius Cicero*. Traduzido por C.D. Yonge. London: G. Bell and Sons, 1913.

KAIERO CLAVER, Ainhoa. El "oyente implícito" em la música del siglo XX. *Musiker*, 18, 2011, 27-46.

KALLBERG, Jeffrey. The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor. *19th-Century Music*. Vol. 11, No. 3 (Spring, 1988), pp. 238-261.

KOSSOVITCH, Léon. *Estética: figurações ocidentais e orientais*. São Paulo: FFLCH/USP, Maio de 2013. Anotações de aula.

LENA, Jennifer C.; PETERSON, Richard A. Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*. Vol. 73, No. 5 (Oct., 2008), pp. 697-718.

MOORE, Allan F. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music & Letters*. Vol. 82, No. 3 (Aug., 2001), pp. 432-442.

MOSCA, Lineide. Velhas e Novas Retóricas: convergências e desdobramentos. In: MOSCA, Lineide (org.). *Retóricas de Ontem e de Hoje*. 2ª edição. São Paulo: Humanitas, 2001.

OSSI, Massimo. *Baroque Music*. Blomington: Indiana University Press (no prelo).

PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERELMAN, Chaïm. *O Império Retórico: retórica e argumentação*. Porto: Edições ASA, 1993.

SAMSON, Jim. Genre. In: *Grove Music Online*. Acessado em 10 de abril de 2014.